TSE

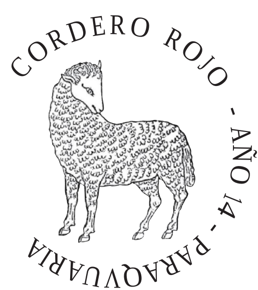
tomar el suelo por asalto

LA MODERNIDAD AL ACECHO EN CUATRO POETAS URUGUAYOS

Federico Ferrando / Juan Cunha
Saúl Pérez Gadea / Alfredo Zitarrosa

Martín Palacio Gamboa




CORDERO ROJO - AÑO 14 - PARAQVUARIA

TOMAR EL SUELO POR ASALTO

La modernidad al acecho en cuatro poetas uruguayos:
Federico Ferrando, Juan Cunha,
Saúl Pérez Gadea y Alfredo Zitarrosa

Esta edición
realizada en el mes de marzo de 2014
en la ciudad de Maldonado, Uruguay,
consta de 500 ejemplares

Director de la colección: Jorge Montesino

Diseño y composición a cargo de la editorial

TRÓPICO SUR EDITOR
tropicosureditor@hotmail.com

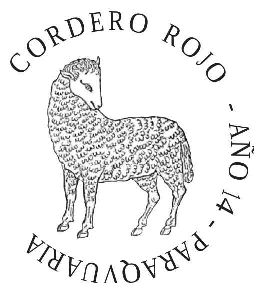
I.S.B.N. 978-9974-8417-4-1



tomar el suelo por asalto

LA MODERNIDAD AL ACECHO
EN CUATRO POETAS URUGUAYOS
Federico Ferrando / Juan Cunha
Saúl Pérez Gadea / Alfredo Zitarrosa

Martín Palacio
Gamboa



Introducción

Diferencias de años y formas de publicación mediante, los cuatro textos aquí reunidos –e igualmente retocados, ampliados– muestran un eje sobre el que giran algunas obsesiones de quien aquí suscribe. El título da cuenta de ellas: cuatro autores, disímiles entre sí, despliegan una serie de estrategias que buscan dar con claves legibles respecto a la modernidad. Modernidad que, para emplear la expresión de Octavio Paz, es una pasión crítica: negación y ruptura de normatividades y certezas; fundación de nuevos mundos donde la utopía y la distopía, con todas las variantes posibles, son algunas de sus más ricas metáforas. La autorreflexividad que la acompaña cuestiona y devela las máscaras de la Verdad y el Poder en cuanto relatos, y explora territorios de irrealidades que se encuentran en el seno mismo de lo real. Lo que, en términos escriturales, se transforma en el ejercicio de una lucha sígnica ante cualquier proceso de reificación así como ante el carácter represivo de los sistemas absolutos que asolaron al siglo XX por entero.

Si Federico Ferrando apela en sus Leyendas Índicas a la de-sarticulación del legado modernista de Rubén Darío a través del experimentalismo lúdico y la ironía, con el consecuente distancia-miento ante un proceso sociocultural ya consolidado, Saúl Pérez Gadea recurre a la fragmentación y al "desorden de los sentidos" frente a la racionalidad instrumentalista que la ciudad impone. Montevideo, allí donde la escala no alcanza para representar y contener la fuerza del cuerpo colectivo, según el orden armónico de las fantasías delirantes del capital, aparece como el espacio desquiciado de la modernidad. La traza de la

ciudad nace de los accidentes producidos por la discontinuidad y el fracaso continuo del mito del progreso. La contradicción más fundamental entre colectividad y subjetividad, conflicto, en general, no resuelto en las urbes periféricas, pone un matiz a la dialéctica de las imágenes y hace aflorar el inconsciente del sueño en la consciencia del desquiciamiento que la gramática de Gadea expone en su único libro editado en vida, Homo-Ciudad.

A modo de contrapunto, Juan Cunha y Alfredo Zitarrosa llevan a cabo la escritura utópica frente a distintas crisis políticas de la modernidad capitalista. Cunha –en Sueño y retorno de un campesino– lo planteará a partir de la revalorización del mundo rural como escena de escritura, en el vaciamiento de sus ideologemas que lo transformaron en la evocación de un orden con tintes fuertemente reaccionarios. Zitarrosa, en Guitarra Negra, instaurará una subjetividad que otorgará sentido al panorama de lo que fue la transición a la democracia durante la década del 80. Para eso, expone la incidencia de la memoria y la conciencia histórica a la hora de pensar un país desde la herencia mesiánica de ese gran relato que fue –y quizá siga siendo– la Revolución.

En definitiva, quien relea la obra de estos autores descubrirá que la función de quien ejerce la literatura no sólo pasa por una denuncia abierta de los conflictos político-sociales ni por la representación de sujetos subalternos excluidos de un proyecto nacional. Tampoco por una mímesis imitativa de lo real que busca poner en evidencia las inequidades del sistema político-social y así crear una conciencia y una conducta nuevas que sirvan para cambiar la sociedad. En lo que sí consiste, de un modo más amplio, es en un trabajo de resistencia al poder, el cual se realiza desde el lenguaje. El poeta –o los poetas– asume(n) que las palabras están enclaustradas en significaciones que ocultan y falsean la realidad y por ello las desarma, las abre para que emerja desde ellas toda su polisemia y con esta riqueza se pueda modificar su valoración. La escritura se torna estrategia de desfiguración y

anomalía contra las producciones normativas. Es un devenir, siempre inacabado, siempre en curso; y por tanto, una forma privilegiada de dar cuenta de cómo en la modernidad, y más en su vertiente más periférica como la de Uruguay, como la de América Latina, todo lo sólido es algo que deviene, pasa y se desvanece en el aire.

M.P.G.

Federico Ferrando o la irrupción de un pre-surrealista

Caso curioso el de Federico Ferrando (1877-1902). Trascendió en el imaginario cultural uruguayo por ser el amigo desafortunado de Horacio Quiroga. También por su creciente preponderancia en el Consistorio del Gay Saber, cenáculo literario del 900 que fue un verdadero epicentro de experimentaciones formales así como un lugar donde un grupo de escritores, encabezados por el mismo Quiroga, trataron de demostrar que el modernismo era algo más que una tendencia. Con todo, y pese a tales antecedentes, muy pocos se enfrentaron a la singularidad de su exigua y sorprendente producción. Una obra enrarecida, atravesada por un humorismo digno del nonsense anglosajón y, que en varios momentos, lo vuelve precedente de ciertas prácticas surrealistas. Lógicamente, su rareza proviene de la articulación de una zona de escape o punto de fuga en el que la dilucidación de la imagen del poeta se construye sobrepasando los límites de lo humano y por ello es que, paulatinamente, se evapora para dejar en su lugar la presencia de una voz: recuérdese que la poesía supuso tradicionalmente, y con mayor vigor a partir del romanticismo, un sujeto que se concibe como un “yo-poeta”. Este hecho, sumado a la concepción de la poesía como género confesional, como espacio autobiográfico, provocaba y sigue provocando una casi mecánica identificación del sujeto textual con el poeta, sujeto civil. Aunque en los géneros narrativo y dramático el concepto de ficción no admite discusión, la historia de la tradición crítica y teórica sobre el género lírico ha estigmatizado su aplicación al género. Y en consecuencia, su aparente ubicación en un limbo

no ficcional, acercaría al género a los enunciados de realidad, a los actos de habla, en los cuales la distinción enunciativa entre autor y hablante aparece confusa, borrosa, indecidible. Por eso vale destacar la figura de Ferrando, ya que irrumpe en esa imbricación gracias a un distanciamiento producido por la extrañeza o por una forma de enmascaramiento que se anticipa a las propuestas de Breton, Raymond Queneau y Benjamin Péret.

Para el abordaje de lo que implica este enfoque será necesario, entonces, especificar los textos que habremos de tomar como punto de partida y que justifican los planteos de este artículo. En la colección "Clásicos uruguayos" de la Biblioteca Artigas, número 139, se encuentra una Antología de poetas modernistas menores editada en 1971. Se incluye en la misma un prólogo –realizado por el crítico Arturo Sergio Visca– que abarca pormenorizadamente a cada autor seleccionado y, en la sección perteneciente a Federico Ferrando (de la página 147 a la 192), se encuentran textos que se clasifican entre lo estrictamente poético, la prosa narrativa y la prosa poética. Respecto a esta última, me centraré en las Leyendas Índicas.

Las Leyendas índicas son tres poemas en prosa, cuya enunciación corresponde a un hablante lírico que asume la condición aparente de un narrador extradiegético. Y si trasladamos (y adaptamos) algunas observaciones formales de Pallares sobre la poesía de Marosa Di Giorgio a nuestro caso –1–, importa señalar que no se configura aquí un estatuto narrativo propiamente dicho porque lo narrado no es nunca una "realidad representada" en el concepto teórico del género respectivo (aunque, en más de una oportunidad, Ferrando plantea un ejercicio de hibridaciones genéricas que hacen ambigua cualquier tipificación): se trata de una recreación poética que asume la delineación de un mundo y en el que, por añadidura, quedan abolidas todas las categorías y convenciones. Su escritura se concibe como un resquicio por donde el inconsciente aflora y forma una discursi-

vidad sin propósito edificante ni paradigmático. En cuanto a su sintaxis, la vemos marcada por una puntuación brusca en frases breves –lo que hace gravitar en su estrato fónico la demarcación de un ritmo entrecortado– y que intensifica las imágenes, a través del aislamiento de las mismas, de intenso valor plástico y cinético.

Su temporalidad se maneja siempre en pasado aunque carece de sucesividad. Por eso es que, siendo un campo subjetivo, se infiltra en él una dimensión del presente del hablante que a veces se entreteje con el presente de la enunciación. A eso se le suma que cada texto registra un hecho o varios acontecimientos que siempre son libres evocaciones de carácter mítico, visiones, o alucinaciones, o varias de estas cosas a la vez, provocando un efecto de unidad o cohesión interna. En este sentido podrá observarse que cada Leyenda parece conducirse a una clausura o cierre final pese a la vasta apertura de su campo semántico. Siempre hay un final conclusivo, de remate, de efecto.

Aún teniéndose en cuenta la posición de Visca –o tal vez por eso– ante los ejercicios literarios del Consistorio del Gay Saber, considero que Ferrando plantea la viabilidad y el riesgo de una recuperación hermenéutica. Sobre esto último, Amir Hamed plantea que "cada presente (histórico/literario) va recomponiendo su genealogía, pero no todo en esta tarea de desmantelamiento y montaje es arbitrario: los textos que conformarán el nuevo canon suelen ser aquellos que en su momento contenían una plusvalía de significación que era ilegible dentro de los parámetros de otras épocas: su opacidad los había desplazado. El reacomodo de los archivos estimula un ojo que los aprehende precisamente desde el borde que quedaba afuera de la lectura: en este intercambio entre nuevas urgencias –que se proyectan hacia el futuro– y lo que estaba escrito por fuera de las reglas de inteligibilidad del pasado se construyen los nuevos lenguajes. En el proceso, lo que estaba diferido comparece con el centro y buena parte

de la normativa previa se retira. En esta dinámica, la fragilidad de nuestro lenguaje reconvierte en clásico lo que fuera pasto de la desmemoria" –2–. Philippe Sollers, por su parte, alude a textos-límite para caracterizar esos estilos irreductibles y que han sido objeto de censura por parte de las ideologías de la linealidad ("incapaces de reconocer un texto como texto") –3–. Eduardo Espina, en un artículo que hablaba de los problemas de canon que encerraban los trabajos de Álvaro Figueredo y Selva Márquez planteaba que, en el caso de Uruguay, "para una crítica que veía a la poesía como un ejercicio de solemnidad y de información ideológica, era improbable que todo disparate cercano al surrealismo pudiera ser celebrado y promocionado como una opción completamente pertinente". La constante negativa de Visca –respecto a la condición pre-surrealista de los textos de Ferrando– se corresponde no sólo con su "esfuerzo ímprobo por edificar una tradición cultural auténticamente nacional" y que en nada contradecía la programática reformadora de la identidad uruguaya iniciada por el racionalismo batllista, sino también con una nueva clase de dogmatismo literario, propio de la generación crítica o del 45, "la presencia hipostática de un modelo anquilosado desde su inicio y carente de todo riesgo formal. La grisura, la idolatría del aburrimiento, la tristeza de los signos (sobre todo para un lector exigente) y el simplismo vinieron a sepultar definitivamente la audacia y el espíritu de aventura de toda una época" –4–.

A modo de ejemplo, vale colocar la observación del propio Visca sobre los procesos técnicos que Ferrando y sus compañeros utilizaban en la elaboración de esas prosas: "Se ha señalado en alguna oportunidad que en los ejercicios literarios de los consistoriales hay ya, adelantándose a los surrealistas, un cierto automatismo de escritura. No lo creo. En rigor, hay en esos ejercicios el deliberado propósito de arribar al absurdo y el procedimiento (...) consiste en destruir todas las asociaciones lógicamente

normales. Se opera –y permítase la paradoja– mediante una muy lúcida lógica contralógica. La fórmula es sustituir toda asociación por contigüidad, por asociaciones –en realidad ficticias– entre objetos o ideas que nada tienen que ver entre sí, no regidas ni siquiera por una ley de contraposición, que es siempre un modo asociativo normal. Esto no es automatismo sino deliberación" –5–. La cortedad de miras del eminente crítico –o su escaso conocimiento de uno de los movimientos más revolucionarios de la literatura del siglo XX– bordea lo risible. Lo que le niega al Consistorio, y por ende a Ferrando, respecto a su condición de adelantado al surrealismo, es que solía recurrir nada más ni nada menos que al principio de analogía. En su ensayo titulado Signo Ascendente, publicado en la Clé Des Champs, Breton toca el tema de la analogía confesando que él no ha experimentado nunca el placer intelectual sino en el plano analógico. Para mí la única evidencia del mundo es la regida por la relación espontánea, extralúcida, irreverente, que en determinadas condiciones, se establece entre tal cosa y tal otra, que el sentido común se abstendría de confrontar..." –6–. Como apoyo a esas palabras suyas, Breton recurre a citas del Zohar, de Charles Fourier, Malcom de Chazal, Pierre Reverdy, Charles Baudelaire, el Cantar de los Cantares, Swedenborg, Apollinaire, para más adelante –en el mismo ensayo– añadir lo siguiente: "La analogía poética tiene de común con la analogía mística que transgrede las leyes de la deducción para hacer aprehender al espíritu la interdependencia de dos objetos de pensamiento situados en planos diferentes, entre los que el funcionamiento lógico del espíritu es incapaz de tender puente alguno, oponiéndose a priori a que cualquier tipo de puente sea tendido. La analogía poética difiere profundamente de la analogía mística en el hecho de no presuponer en modo alguno, a través de la trama del mundo visible, un universo invisible que tienda a manifestarse".Como se habrá visto, el aserto de Visca es fácilmente desmontable. Más aun si tenemos en

cuenta la precariedad subyacente de sus premisas después de los aportes legados en el terreno de la investigación psicológica. Si se considera con Lacan que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, ese inconsciente continúa siendo objeto de exploración poética, o sea, de una exploración donde Ferrando nos puede develar un mundo que ya nada tiene que ver con la "verdad" de los sentidos sino con su reverso a la manera de lo que mostró el espejo que atravesó Alicia.

Había una vez un clavo clavado no se ignora dónde –y de él colgaba un pájaro ñandú, que estaba enterrado. El clavo era pantalla, y el avestruz siete veces. Vino un conde a galope de otro conde, y le seguía un parral. El grito fue tan fuerte que hasta le salieron pestañas. Por lo cual era clavo y vestido de barrilete. Un día el clavo se cayó al suelo, y vino un coro de vírgenes con un órgano a la espalda a darle la extremaunción. En las venas tenía castañas y un azoramiento en el bastón. Cuando tragó la hostia le brotaron ornitorrincos en la nariz y lo miraban para atrás. Y le dijeron: –"Muerde de veras". En este momento cayó una nieve de chalecos con botones a la espalda, que hablaban como gansos arrimados a un portón.

Y murió de veinte sillas– y lo cocieron con óleos y con espátulas y con vidrios de remate y con bombillas de tala. Y le salió un solo bigote debajo del brazo izquierdo y en una imprenta. Y la imprenta era de Dios. Y contaban como gallo. Y Dios era el bigote –afeitaba los bigotes. (Leyenda índica I)

La dimensión extraordinaria y fantástica del o de los "hechos" (y que se dará también en las otras dos "leyendas" aunque a modo de demostración apagógica, al decir de Leibniz) determina una atmósfera que trasciende la unidad del texto y que es pasible

de provocar un juego múltiple de resignificaciones. No existe una precisión topográfica de la situación referida, a diferencia de las "Leyendas" II y III. Las palabras no siempre se corresponden, no hay un orden rígidamente sintagmático en la gramática, tomada siempre por asalto en el uso sutilmente caótico del polisíndeton. Esa inflexión, de fuerte sustrato parodiante por medio de las hipérboles, remite a una especie de "Coena Cypriani", a una irrupción rabelesiana en que las imágenes pervierten —iconoclásticamente— un repertorio consagrado (la extremaunción, la hostia, el bigote en la axila como manifestación máxima de lo numinoso). Ese afán de hiperestesiar los referentes proviene del desarrollo de formas metadialécticas inherentes a un comportamiento expresivo radical, surgido como reacción a un medio en el que se tuvo que actuar por impacto. Las palabras parecen destinadas tan sólo a coexistir en el poema y son las relaciones paradigmáticas las que realmente importan: tales textos no deben leerse linealmente sino de un modo paralelo, buscando las relaciones que se establecen entre esa especie de delirio subversivamente razonado y el lenguaje. Y esta lectura funciona también desde lo intrínseco; cada palabra es un universo individual y el poema es un sistema donde se encuentran y relacionan: en resumidas cuentas, hipertelia.

¿A qué se pretende llegar con esto? Lo esencial del idioma es que, hasta en su sintaxis, apunte a una superación de la temporalidad siempre que en ella sujeto y objeto estén situados en relación simultánea. Cualquiera que sea el contenido de un determinado fragmento ha sido arrancado del devenir del tiempo y, al haber adquirido forma verbal, se ha hecho inmediatamente interpretable. Es en la plurisignificación de la poesía donde esta manifestación estética del decadentismo hace su apuesta más importante y atemporal, como posteriormente lo hará el movimiento surrealista. La imagen pasa a ser un instrumento a través del cual podemos adquirir, en la brevedad de su lectura,

complejos significados acerca del mundo cuyas relaciones están dadas por otras fuerzas que nada tienen que ver con el causalismo impuesto por el pensamiento occidental de raigambre aristotélica (el parral que sigue al conde como si fuera un perro o un lacayo, la irrupción de los ornitorrincos, la nieve de chalecos). La causa y el efecto que aparece en esta modalidad fabulatoria interrumpen la secuencia del razonamiento lógico para introducir dentro del mismo una asimetría que altera su estructura. Ferrando, en consecuencia, nos remonta a otros tiempos, tiempo donde la libertad consistía en ver la realidad en pleno ejercicio lúdico.

Había una vez un Bombay que tenía una fiebre negra. Y vino un brahmín y le dijo: –¡Arre culebra! Y una estrella subía y bajaba.

Fue entonces que un grito partió el cielo en tres pedazos. Y he aquí el destino de los tres pedazos:

El uno se metió en la boca de una cotorra –advirtiéndolo ella. Y lo recibió con los brazos abiertos. Desde entonces la cotorra es verde y lápiz. Y tiene un sinsonte en la nariz. (Y era sagrada y extraordinaria).

El otro arremetió contra un inglés que venía cabalgando sobre la reina Victoria. Y lo dejó pintado de Guatemala, como si le hubieran dado un baño de bosque.

Y el tercer pedazo se paró de punta y dijo: –Yo soy un crustáceo pandorga: o para mí o para vos (Leyenda índica III, “De cómo el 3 fue reductible”).

El término que mejor describe esta modalidad lírica es el de “adanismo”. El lenguaje es adánico no porque intente pronunciar el mundo, sino porque intenta pronunciarlo por primera vez, o porque el lugar desde el que lo hace es absolutamente nuevo. De ahí esa extrañeza que, al fin y al cabo, surge de toda escritura

heteróclita: la asimilación de los sustratos diacrónicos (el sustantivo “pandorga”), diastráticos (la interjección “¡Arre!” y la inclusión del voseo) y diafásicos (la utilización de una cadencia propia de la oralidad: redundancia y polisíndeton) parece un recurso más para enmascarar una colisión de códigos, aunque a esto también habría que sumar la ridiculización del tópico exotista, propio del arte finisecular. “Si ya en la prosa profana de Darío aparecía inscripto el juego de una referencialidad desviante, donde las palabras eran signos de signos –y no de cosas– (7)”, al Arcediano llega todo en guisa de carnaval. Una serie de significantes heterogéneos comparecen a ese rito saturnal a la hora de territorializar su coartada discursiva desde la marginalidad que supone la cofradía, el Consistorio, como lugar de producción: se responde –en último término– a ese descolocamiento festivo que es lo que la hierofanía es a la naturaleza. Así como la fiesta es una instancia que se sale de una hegemonía referencial (o su inversión), una ruptura de lo cotidiano que irrumpe en el orden simbólico que articula al aparato psicosocial, la hierofanía es aquel aspecto de la naturaleza en que ésta muestra transparentemente su misterio de trascendencia, su fuerza arrolladora, en cuanto realidad creada, mediación representativa, huella y vestigio de un caosmos genésico. Si bien la espectacularidad de lo absurdo hace que pensemos en un mundo de alusiones oníricas cuando no demenciales, a su vez posee esa inmediatez a la cual los relatos infantiles nos tienen acostumbrados.

Es así que la prosa poética de Ferrando construye/deconstruye los temas típicos del pensamiento racional a través de un juego de oposiciones: lo que está antes del grito y lo que sucede después del grito. Lo que está antes del grito se instala como un significante que contiene todas las vicisitudes de un juego, plagadas de significaciones diferentes e incalculables. El significante está estructurado como tal para significar la falta, la ausencia de otro signo, para oponerse a él en un par (lo que viene después

del grito, ya sea el que le hace salir pestañas al parral –¿o al conde?–, o el que parte el cielo en tres pedazos). El significante representa al sujeto para otro significante, y por eso no podemos reconocer en ninguno de ellos una identidad en sí mismos, ese "ser para otro significante", lo que establece una permanente y simbiótica alteridad. Su función es abierta e irreductible a todo dominio, y por esto en su movimiento indica la falta –ya puesta de manifiesto por la contralógica del absurdo–, lo que permite todas las articulaciones de la cadena. El papel del significante en las metáforas y comparaciones utilizadas es fundamental para mostrar esto, porque sin la estructuración significante ninguna transferencia de sentido sería posible. Los vínculos de oposición son esenciales a la función del lenguaje y se los reconstruye al situarlos en otro plano donde su engranaje no obedece a las leyes del causalismo. Lezama Lima había visto este hecho cuando propuso su llamada "vivencia oblicua" según la cual el acto de encender la luz de nuestra habitación puede provocar que la Constelación de Orión se encienda a su vez. Los construye porque a partir de esa nueva cadena de acontecimientos podemos enfrentarnos al riesgo del silencio que el dominio político racional, su gesto civilizatorio, nos impone. ¿Un mundo al revés? En este caso sí, como refugio –el mismo que se busca en los carnavales o en los juegos– de una Verdad con mayúscula que se volvió instrumento de opresión pero que, a la vez, muestra sus grietas:

Hubo un rey de Caldea que era tuerto y a la vez cojo de nacimiento. También era hijo de uno que había muerto y que había sido rey hasta que murió. Pero era dudoso que éste fuera rey hasta que muriera, porque aún no se sabía si estaba destinado a morir –¿y quién asegura que alguien morirá antes de que haya muerto? Es lo cierto que él vivía sin haber muerto todavía y también era tuerto y cojo –y un día murió. Y entonces todo el pueblo

respiró porque ese hombre era un problema no resuelto hasta ese momento. Y sólo entonces se vio que aquel rey podía morir. (Leyenda índica II)

Barthes señalaba que escribir en la modernidad es engendrar una distancia respecto del propio acto y el propio gesto; es asumir la extrañeza de esa palabra, su gratuidad, sus orientaciones erráticas y abiertas –8–. Su potencia emana de invocar los juegos centrífugos de lo imaginario a través de jirones residuales de trayectos de invención, acentos pasionales incorporados en morfologías conformadas en los márgenes de lo indecible. De allí su desdén por los imperativos y las determinaciones de lo social asumido como expresión de la naturaleza. Tal aspecto se encuentra, si tomamos en cuenta la transcripción de más arriba, en la reducción por el absurdo de la sucesión y la mortalidad de un rey. Además de Caldea, la primera cultura en concebir la idea –a partir del cálculo matemático y la astrología– de una necesidad inflexible que regule el universo y en sustituir con tal idea la que preconizaba un mundo regido por dioses y en conformidad con sus pasiones. El hecho de que se resalte la condición de "tuerto y cojo", así como dar fe de su defunción, es ponernos frente a una secuencia de paradojas cuyo punto de inicio lo constituye el resquebrajamiento monolítico del logos, del centro, del espíritu hegeliano, así como su muerte. En consecuencia, surge un deambular por los bordes del universo –lo que no está marcado por la regularidad caldea de los movimientos celestes– cual si fuera un alien –la alteridad más radical– que acecha en el umbral de lo nuevo. La vacancia del rey es ocupada por el interdicto de una carcajada e instaura un decir que ha extraviado el hilo del discurso; provoca el devenir de una lengua extranjera, su sustrato índico, en la lengua materna a partir del trastocamiento de códigos, géneros y saberes. Tiende a desfigurar y desautomatizar la

habitualidad del habla diaria, de las expresiones conversacionales las cuales, a su vez, por comunicación intradiscursiva –la una en la otra y viceversa– al irrumpir descontextualizadas, dinamizan el acontecer lírico. En otros términos, se opera una inversión que hace funcionar paralelamente los elementos reales con los que no lo son sin que puedan consolidarse sus límites específicos. Una suerte de iluminación profana de la realidad que destruye la inmediatez mítica del presente, tal como lo había entendido Walter Benjamin respecto a los logros del surrealismo. Casi tres décadas después de la irrupción de Ferrando por el lado más trágicamente contingente de nuestra historia literaria.

BIBLIOGRAFÍA

Tres mundos en la lírica uruguaya actual: Washington Benavides, Jorge Arbeleche, Marosa di Giorgio, de Ricardo Pallares. Editora Banda Oriental, 1992.

Orientales. Uruguay a través de su poesía, de Amir Hamed. Editorial Graffiti, 1996.

La escritura o la experiencia de los límites, de Philippe Sollers. Editorial Pre-Textos, España, 1978.

De la jungla de Lautréamont a Selva Márquez: el (casi) inexistente surrealismo uruguayo, de Eduardo Espina. Revista Iberoamericana, vol. LVIII, n° 160-161, 1992.

Antología de poetas modernistas menores, de Arturo Sergio Visca. Colección Clásicos Uruguayos de la “Biblioteca Artigas”. Montevideo, 1971.

Signo Ascendenteen La Llave de los Campos, de André Breton. Editorial Hiperión, Madrid, 1976.

Orientales. Uruguay a través de su poesía, de Amir Hamed. Esta observación va dirigida, comparativamente, a Herrera y Reissig

El placer del texto y lección inaugural, de Roland Barthes. Siglo XXI, Madrid, 2002.

Escritura, ontología política y modernidad en "Sueño y retorno de un campesino" de Juan Cunha.

Si bien la figura del poeta Juan Cunha (1910-1985) ha comenzado a adquirir una presencia menos fantasmática en la literatura uruguaya –en el sentido de ser un poco más leído que citado–, su obra sigue siendo todavía esquiva y refractaria en términos de recepción. Y no nos referimos aquí a una falta de atención del aparato crítico: la generación del 45 así como la del 60 lo ha leído con asiduidad y sugirieron cartografías respecto al vasto territorio que el trazo de Cunha imponía sobre su producción. Más cercanos en el tiempo, Luis Bravo, Amir Hamed, Gerardo Ciancio, Rafael Courtoisie, también han ofrecido otros modos de acercamiento y abordaje.

Sin embargo, la escasísima circulación de un conjunto de ediciones que llegó en vida del autor a casi una veintena de títulos (obviamos aquí los 47 inéditos que la Academia Nacional de Letras publicó a fines de 2000 en cuatro tomos y con el nombre común de Señal de vida) no ha colaborado a que el público lector se allegara a una escritura no siempre fácil de adscribir en términos de referencia. Su asombrosa variedad formal así como su rigor compositivo ya han sido observados desde el lanzamiento de su primera publicación (El pájaro que vino de la noche, 1929), y esa condición proteica es lo que, en términos de Ciancio, nos hace intuir"la inminencia de acceder a la trabazón

de las palabras en sus textos, que (...) se vuelven madeja o laberinto, que circulan en una continua rotación, soportada por reiteraciones, juegos de ecos y espejos entre las palabras, entre los fonemas, entre las pausas, intra y extra-versales, inesperadas o recurrentes; encabalgada en una vocación por los neologismos, anudada en la duplicación de palabras o de estructuras lingüísticas, facturadas con pequeñas, casi imperceptibles variantes, con mecanismos de encastramiento e incrustaciones de palabras y sintagmas de arriesgada acometida, y de los cuales, el poeta, sale casi siempre airoso". En resumen, nos encontramos frente a "una sintaxis que siempre parece provisoria, aquejada de una marcada agramaticalidad, a punto de ceder al menor cambio o movimiento, que tienta a tirar del extremo de la hebra, a desmadejar el lienzo" –1–.

Tal desmadejamiento corresponde a ese estarse buscando que Cunha le confesó a Líber Falco –según la anécdota de Domingo Bordoli–. Pero también a una posición que, a medida que se iba resquebrajando el monolitismo de los grandes relatos que fueron sustentando la cultura uruguaya (el batllismo y la solidez socioeconómica de la Suiza de América), instauraba un agrietamiento en la creciente dureza de las nuevas prácticas sociopolíticas sobre las subjetividades emergentes de la crisis. No otra cosa indica la hibridez y la inestabilidad de su poética (el título de uno de sus libros más emblemáticos, Palabra cabra desmandada, de 1971, es más que elocuente). Es un discurso de réplica o contradiscurso en beligerancia con el esencialismo identitario anclada en la ruralia que el imaginario uruguayo trabajó como mito fundante y como heráldica. Señalaba Daniel Vidart, de un modo muy gráfico, que "en nuestro país, por mucho tiempo y en vastos sectores de opinión, se consideró la realidad rural como la única digna de ser descrita e interpretada por una verdadera literatura nacional. He aquí lo típico e intransferible: la revolución o la patriada, el campo inmenso a más no poder, los ranchos mortecinos

y las ramadas dicharacheras, el caballo y la china, el coraje y el cuchillo, la soledad de la senda y la alegría del asado, los caudillos y sus huestes". Pero después de hacer este relevo, agrega que "a poco que se examine críticamente este animado friso de evocaciones camperas se comprueba que se trata de la apología de un mundo muerto y lo que parece una loa se convierte en la lápida de una extinguida y despistada humanidad. Las hazañas del gauchaje insumiso transcurren en un aire enrarecido de falsedades, en una sociedad sin clases, y las tristezas de los humildes se convierten en dichas camperas al pasar por el prisma embellecedor de los ideólogos del gauchismo". Huelga decir que, genealógicamente, tal prisma "responde a las exigencias de un nacionalismo cultural que surgió en el mediodía del Uruguay batllista que coronó estéticamente el jubileo de las clases medias" –2–. Teniendo en cuenta el peso de esta tradición, se hace posible entender el hecho de que Juan Cunha pusiera en marcha un nomadismo que afirmara el ocaso de una escena de escritura, ya fosilizada y con connotaciones de fuerte tinte reaccionario. Este principio permite señalar que la poética del universo experimental y proliferante en Cunha se inscribe en un trazo de clausura. Clausura de una forma de representación y referencia, si bien esta arremetida había tenido ya sus precursores: la poderosa narrativa de Juan José Morosoli y Tacuruses, de Serafín J. García, uno de los poemarios más logrados y ácidamente críticos (tal vez el único) que dio el criollismo en su período más epigonal.

Ahora bien, cuando se habla de clausura se habla de su articulación dialéctica con la re-escritura. Reescribir es producir un reflejo que se desplaza dinámicamente del espejo, lo cual es el texto originario (o un conjunto de ellos). Se trata de proyectar otra imagen, un devenir desdibujándose que se produce en la otredad del trazo en cuanto concienciación (o sea relectura, reinterpretación) del repertorio canónico. De allí que se revele, de un modo casi tangencial, el carácter programático del título que

Juan Cunha dio a su obra más celebrada, Sueño y retorno de un campesino (Égloga, Elegía, Geórgica), de Ediciones Del Pie En El Estribo, 1951. Dividido en seis cantos –que a su vez se subdividen en otros seis, constituidos cada uno por siete tercetos endecasílabos y un serventesio final–, Sueño y retorno de un campesino muestra su filiación en el epígrafe que cita los dos versos finales de la Elegía a Ramón Sijé. Miguel Hernández gravita –isotópica, hipertextualmente– en la imagética del campo y su habitante en cuanto receptáculo de la problemática social y popular que a ambos les interesa relevar, así como en el renovado uso de los dispositivos retóricos-formales del neoclasicismo. Pero también en una toma de partido que se irá acentuando en su producción posterior.

Y si evoqué la sombra compañera
De Miguel, el poeta campesino:
Invoco su conducta, alta, señera.

Que si partió tras su sangriento sino,
Su pluma, me dejara, y un saludo;
Cuando se fue, bogando, entre su pino.

Me enseñara su hombría, tierno y rudo;
Y de portarme como él solía,
De pie, frente a la muerte, no lo dudo.

Su mano escribirá en la mano mía.
Sentiré su denuedo por mis venas.
Me dolerá el dolor que le dolía.

(texto V del canto VI)

Esta empatía, esa gramática transmigratoria, evolucionará a una suerte de conversión política (Cunha se adherirá, en 1954,

al Partido Comunista). A modo de contexto y comprensión, bástenos pensar que Cunha perteneció a la generación del Centenario cuya vinculación activa o simpatizante con la causa republicana española fue una de sus características más prominentes desde un punto de vista histórico, así como su rechazo (cuando no enfrentamiento directo, como el caso del narrador Francisco Espínola) a la dictadura de inspiración fascista de Gabriel Terra. En lo personal, Cunha avizora –desde la enunciación de su pertenencia a la patria chica, Illescas– el campo en términos de urgencia. No como algo "desprovisto de un discurso o de un cuerpo", pasando "al verso como si el verso fuese una tela. (Ya) flora y fauna (no) se recupera(rá)n en una unidad, roussoniana o goetheana, donde todo conflicto desaparece en una articulación de tópica, gesto e inflexión" –3–, aspectos altamente visibles en las corrientes poéticas anteriores (Juana de Ibarbourou, Silva Valdés, Leandro Ipuche, Emilio Oribe). A modo de contrapunto, el sujeto cunhano se irá construyendo y constituyendo a partir de una propuesta estética que se enraíza en lo particular de su situación, de su discurso, de su origen de clase, de su trasplante de la aldea a la urbe, de sus experiencias vitales y librescas para transformar la visión bucólica del campo en un mundo concreto que, a despecho de la nostalgia imperante en su obra anterior, se fija en imágenes de futuro. Releva a una serie de sujetos marginales, subalternos o degradados en la tradición literaria, y los convierte en arquetipos de una identidad movible, que tiene que ver con espacios y situaciones continuamente cambiantes.

Y qué noticias hay del pobre pobre
Peón, cuyo salario no sumaba
Por aquel tiempo, mucho más de un cobre?

De sol a sol, sin pausa, trabajaba:
Del alba hasta la noche, necesario,

Sin recompensa, su sudor sudaba.

-Que voraz, el patrón, este calvario
Le alzaba; si restándole el aliento,
Sumándole, puntual, un dolor diario-.

Aquí, circula ya otro movimiento;
Y claras se entrevén, resplandecientes
Las victorias, que esperan su momento.

Yo la siento venir, y tú la sientes:
Es la aurora del pobre, la que llega
Empujada por manos, y por frentes.

Decididos estamos en la brega.
Algo madura: pronto estará punto;
Se nos reclama leal y firme entrega.

(texto V del Canto IV)

La reivindicación de ese algo que madura responde a un contexto en el que Uruguay comienza a discutir con mayor intensidad el problema de sus estructuras agrarias al concluir la Segunda Guerra Mundial. Siendo un país históricamente recostado en el sector primario de la economía, no era aquella una discusión de segundo orden. De lo que se trataba era del agravamiento de una serie de inconvenientes cuyos orígenes se ubicaban varias décadas más atrás: concentración de la propiedad de la tierra, una producción agropecuaria estancada y en constante fricción con la más reciente industrialización urbana, atraso tecnológico, permanente tránsito de pequeños productores empobrecidos desde el campo a las ciudades (especialmente a Montevideo), endeudamiento y pauperización de los que lograban quedarse. Ya a fines de 1940, Morosoli había realizado su radiografía, tan

concisa como certera: "...ahora el hombre del campo nuestro, el proletariado rural, el peón, el monteador, el siete oficios, o el carbonero, está de a pie, sin fraternidad, sin tierra para trabajar, sin guitarra y sin ilusiones. Ahora que él come guiso de poroto y el patrón carne asada, ahora que el patrón lee el diario y él no sabe leer, ahora que el honor de uno y otro es diferente, ahora que le falta todo, ni siquiera tiene idea de lo que le falta. Le falta el orientador de su huella sin destino" –4–. De allí que la factura verbal de Sueño y retorno de un campesino dependa de la observación de ese paisaje concreto, de la reinvención de un lenguaje que no se propone sólo como instauración de una grafía, y mucho menos como creación de exotismos de un regionalismo mágico o de aquiescencias metafísicas. Sobre ese punto, la obertura al Canto IV ejerce una suerte de homenaje a los precursores. Un homenaje que no oculta, tampoco, el rito de un parricidio amablemente solapado a partir de citas paratextuales y contrastes de visiones inconciliables.

Poetas de mi patria: mis mayores;
Los que me precedisteis, compañeros
Cantores de los campos; los mejores.

Los que sabéis de infancia en los potreros:
La de "Raíz Salvaje", campesina;
El de "Isla Patrulla", y aparceros;

El del Pájaro Rojo en la Colina;
El de "Agua del Tiempo". Recordamos
Que supisteis cantar la repentina

Nostalgia de lugares que dejamos.
A vosotros, y a otros, me dirijo;
Alzando yo, a mi vez, silvestres ramos.

Que hacia mi tierra, hoy, yo miro fijo;
Y sueño, y sólo quiero regresarme
A decirle lo que ella antes me dijo.

Sí, volver a su orilla, a reposarme.
Olvidar este ir de calle en calle;
Y olvidar muchas cosas, y olvidarme.

Mas perdonadme, ahora, que no calle
Mi temor; voy a hablaros de las cosas
Que, tal vez, ya no son allá en mi valle.

Venid, valedme, frentes pesarosas.
Que hasta aquí todo ha sido un ir soñando
Unas tierras, soleadas, y dichosas.

Y, tal vez, a esta altura, estén llorando.

(texto I del Canto IV)

Cunha activa su estrategia evidenciando una serie de acontecimientos que rompen con ese ir soñando/ unas tierras, soleadas, y dichosas. Intenta que esos hechos hablen, testa la productividad de esa concreción en la escritura para provocar la reflexión e iluminar el conocimiento del espacio y del momento histórico en que se desarrolla. El hambre, la miseria, el sistema económico capitalista adquieren su espesor con la notación espacial y material de ese paisano despojado, perdido en la vastedad del latifundio. De la observación del paisaje y de los objetos y seres que contiene surge la notación de los movimientos, como prueba de la creencia en la productividad que la propia realidad tiene de revelar, sólo con su existencia y presentación fenomenal, la historicidad y la significancia. Lo que explica, de algún modo, el uso de las formas heredadas del neoclasicismo y cierta remitencia

escritural a otro texto fundante de la ruralia, aunque de signo muy distinto: la Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida, de Andrés Bello. La poética neoclásica impone un claro vasallaje de la expresión hacia la finalidad. El bien común se impone como supremo mandamiento. "Desde estos presupuestos, la poesía neoclásica tiene que ser una lección de moral y el poeta un moralista. Ahora bien, si cambiamos el término moral por el vocablo doctrinario nos encontramos en el campo de principios de la poesía social. Pero tanto en una situación como en otra, ya sea una lección de moral o una lección de doctrina, la auténtica objetividad del mensaje descansa en el destinatario y no en el emisor" –5–. Sobre ese punto valga la declaración conjunta que el yo explicita de manera rotunda:

> Naturalmente di con este asunto;
> Le prometí el furor de mi poesía,
> Y si sabré cumplir, ni me pregunto.
>
> Yo no sé de acomodo, ni sabría;
> No sé ignorar -para medrar- las cosas;
> No sé callar: que ya no lo podría.
>
> Denunciaré a chacales y raposas.

(texto V del Canto IV)

El lenguaje se presenta al mismo tiempo como el terreno del conflicto y lo que está en juego. Esa irrupción es el acto adecuado al acontecimiento radical del lenguaje, acontecimiento cuya expresión no sería, por tanto, verbalizar (hacerse o devenir el "verbo") sino manifestarse, tomarse la palabra, ocupar su esfera. Corresponde entonces al paisano, al campesino, la experiencia originaria del discurso donde radica el acto de enunciación. Al exponerse a sí mismo, al manifestarse y romper su silenciamiento,

el paisano expone, justo porque lo interrumpe, el momento donde se sostiene la realidad, esto es, donde el trabajo produce mundo: valor, mercancías, sentido. Toma así cuerpo y se pronuncia el lugar de una diferencia irreducible al orden, y que abre el ámbito de resonancia donde acontece esencialmente la palabra –donde se la roba– ya sea en forma de arenga, ya sea en forma de canto. Cunha supo o intuyó que el discurso de la subversión exige la subversión del discurso. No se trata de "hablar de otro modo", de acceder a un espacio de sentido exterior al que acota el régimen, sino de hablar de tal modo que la posibilidad misma del coto, es decir, la propiedad quede subvertida. La intervención del"proletariado rural" no trata de convencer, no busca acuerdo o reconocimiento alguno: no se maneja, en fin, con ningún criterio de validez. Se trata de "abolir la propiedad" también en el orden del sentido. Y por eso la forma de su expresión no puede ser más que la de una provocación, una "ocupación", una declaración de revuelta social interior no sólo al campo en manos de unos pocos, sino también al campo del discurso. De allí la interrogación retórica –que increpa hacia lo imposible de un consenso– a la hora de pedir que el amo o dueño de la tierra hable humanamente.

Y temo, que, por estas cosas mías,
Por este mi anhelar de ser humano,
Y por estas futuras alegrías;

Los señores de blanca y bella mano,
Los que dan las prebendas, el dinero;
-los que están en el limbo soberano-:

Ya el saludo me nieguen, callejero;
Y que digan de mí: "Es un pobre loco
Fantasioso, imitando algo extranjero".

Mas no vine a halagarlos, ni tampoco
Su aprobación pensé solicitarles;
Que aprendí a conocerlos, poco a poco.

Tan sólo aquí quisiera preguntarles:
¿Soy yo de mis hermanos enemigo?
¿Quiénes, los que han querido esclavizarles?

¿Ilícito es pedir por todos trigo?
¿Dijisteis que traiciono, que me vendo
Por decir esta cosas que yo digo?

(texto III del Canto VI)

Tales interrogaciones retóricas nos circunscribe de lleno en la ontología política de la escritura cunhana. Es decir, hablamos de una ontología que exige la disolución de todo límite diferenciador entre código (la mediación del signo) y experiencia (la inmediatez de lo real). Es la condición necesaria para que finalmente se cumpla la utopía de la reintegración (metafísica o revolucionaria) de la escritura en el continuum de la existencia, sin la interrupción de un sistema de puntuación semiótico-cultural que implique corte o separación. Desde este enfoque, el "todo es político" de los ideólogos se trastoca en un vehemente "todo es arte" que reclama la ausencia de toda frontera discursiva porque cada límite es visto como una limitación a suprimir. De allí que el militantismo de Sueño y retorno de un campesino lleve a definirse a sí mismo como una fuerza revolucionaria que apuesta al quehacer poético para desencadenar una toma de consciencia y de liberación colectivas. La obra plantea su eficacia en la perspectiva general de construcción de un orden distinto, la marcada por el horizonte teleológico de un cumplimiento histórico-social que sobredetermina su sentido, traspasándolo a la macrodimensión de una serie de cambios estructurales que deben atravesar

toda la sociedad. Esas consideraciones visionarias sobre el rol precursor del arte que anticipa el devenir social, descansan en una concepción finalista de la historia tomada como decurso lineal y marcha evolutiva hacia la plenitud de un resultado. Marcha conducida por una ley inequívoca de racionalización del proceso sustentada en el rol emancipatorio de la clase trabajadora, portadora de la historia cuyo ascenso revolucionario culmina en la producción de una sociedad sin clases.

> A sembrar, y a segar: de gozo en gozo.
> Y el corazón poniendo en la balanza,
> Partámonos, fatigas, y reposo.
>
> Que a cada cual su pan toque, y holganza:
> Justo, el que corresponda a sus sudores:
> El producto total de su labranza:
>
> Pues que tendremos tierra sin señores.

(texto VI del Canto V)

Este agenciamiento artístico-revolucionario reitera la tendencia a la no división como principio totalista de categorización universal. Tal como la síntesis arte/vida planteaba lo real como un todo indiferenciado (sin límites formales entre los distintos regímenes de experiencia y discursos), la fusión arte/política plantea lo social y lo histórico como totalidades unificadas: la historia como plenum de sentido al servicio de un referente último y trascendente, la sociedad como macro-horizonte que absorberá las diferencias y resolverá las contradicciones una vez concretada la utopía del cuerpo homogéneo de la sociedad sin clases. Por eso, vale destacar que en Cunha la escritura también se inscribe a partir del lazo social que denuncia la falta. En este sentido, la falta que en el pasado pervive como elección retro-

activa del presente donde pesa la imagen de una ancestralidad oprimida –el paisanaje– cuya redención llega a nosotros como factura impaga. Sueño y retorno, al igual que buena parte de la producción que se enmarca en la poesía social del siglo XX, impone un voluntarismo de la conciencia oprimida, un libre albedrío de la acción, y más aún, de la intelección presentes, por el cual se elige un conjunto particular de posibilidades que se buscará realizar en su propio futuro. O, como culminaría Cunha en uno de sus cantos:

Qué? Acaso no amas, tú, lo que yo amo?
No sientes, como yo, la esa alegría
De un unánime pan, sin voraz amo?

Y ese día, oh, se acerca; y ese día
Serás cierta, viril palabra: hermano.
Ya amanece: te dije que vendría.

Pon ya tu mano, pura, entre mis manos;
Y déjame decirte que te quiero;
Y déjame abrazarte, mi paisano.

Y alcemos el unánime granero.

(texto V del Canto V)

BIBLIOGRAFÍA

Juan Cunha, 1910 - 1985: "y héme aquí de mi voz aún pendiendo" (II), de Gerardo Ciancio. Véase: http://www.henciclopedia.com.uy/autores/Ciancio/Cunha2.html

Poesía y campo: del nativismo a la protesta. Tomo 23 de la Colección Capítulo Oriental, del Centro Editor de América Latina (1968), Montevideo, Uruguay. Fascículo preparado por Daniel Vidart y revisado por Carlos Real de Azúa.

Orientales: Uruguay a través de su poesía, de Amir Hamed. Editorial Grafitti, Montevideo, 1996.

La cansera del hombre de campo, de Juan José Morosoli. Artículo escrito para el periódico MARCHA, 4 de octubre de 1940.

La poesía social como lenguaje poético, de José María Ascunce. AIH (Asociación Internacional de Hispanistas), Actas IX. 1986, Madrid. Se consigue también en la biblioteca del Centro Virtual Cervantes: http://www.cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09_2_014.pdf

Saúl Pérez Gadea y la dispersión de la escritura urbana en Homo-Ciudad. Una anticipación de la retórica beatnik en el Río de la Plata.

Dedicado a
Gustavo Wojciechowski,
Ben Darlington,
Gerardo Gambolini
y Claudio Willer

Hablar de Saúl Pérez Gadea (1931 - 1969) es, en realidad, surcar por un vacío bibliográfico, sólo sorteado por algunos pocos registros de una crítica de sesgo impresionista, así como también una serie de enfoques académicos más encauzados a considerarlo como un poeta menor o epigonal dentro de lo que fue la constelación de la "generación del 45". Si bien esta última no puede ser dada a catalogaciones en bloque respecto a las prácticas de sus discursividades poéticas, sí se podrían señalar algunas características comunes que aparecen juntas y/o alternadas a lo largo de la obra de buena parte de sus integrantes: la coloquialidad y la derivación de una retórica que apela a un decir transvisible y comunicativo, la síntesis entre la herencia del realismo y la del existencialismo francés, una concepción comprometida y sociologista que supo signar una de las más preponderantes escenas de escritura de este grupo: la ciudad y, en particular, Montevideo –devenido icono de un país inmerso en el fracaso de los grandes

relatos alimentados por el positivismo decimonónico y el estatismo de José Batlle y Ordóñez– a partir de la obra narrativa y fundacional de Onetti.

No sería de extrañar que, ante este panorama, el caso de Pérez Gadea y su primer y único libro editado en vida, Homo-Ciudad (1949, Ediciones Ciudadela), haya producido un quiebre receptivo al igual que la obra de otro igualmente considerado epígono, Nuevo sol partido, de Humberto Megget (1926 - 1951). Más si hemos de tomar en cuenta el anclaje de ciertas preceptivas de la crítica que se va hegemonizando en el momento de sus respectivas apariciones. Diferencias de tono, temática y disposición compositiva mediante, ambos autores gravitan alrededor de los logros formales del surrealismo –con su libertad asociativa, aunque siempre controlada dentro de un orden de mayor logicidad a la propuesta por la ortodoxia bretoniana–, así como también las del futurismo y el constructivismo de Torres García; ambos escapan al lirismo convencional procurando instaurar una grafía en la que la enunciación enumerativa y el uso sostenido del polisíndeton logre generar, por momentos, un clima de salmodia bíblica. Tales opacidades en términos de estrategia trasponen a este contexto el argumento de Adorno por el que los poetas funcionan, implícita o explícitamente, por rechazo o negatividad y, en este caso, rechazo o negatividad a un diseño de fuerte raigambre iluminista como la que establece Idea Vilariño, quien llegó a definir el fenómeno de las vanguardias como “esos cataclismos (...), esas razonadas violencias y destrucciones (....) y esos desacatos del signo y la coherencia que dejaron por el camino al lector corriente y que dejaron por momentos a la poesía como una rueda loca girando por el vacío”. Ricardo Paseyro dirá también a este propósito, al escribir sobre Jules Supervielle, que “el desarreglo de los sentidos y el sueño irracional no podrían más que contrariarlo” –1–. Preguntarse, entonces, cómo Homo-Ciudad se ubica a partir de esas coordenadas corre el riesgo de

ser una colección de sobrentendidos. Si Sarandy Cabrera le reprochaba sus excesos y "sus previsibles repeticiones", así como la falta de estructura o en todo caso la presencia de "una estructura desmañada", Washington Benavides –uno de los máximos representantes de la generación del 60, altamente deudora de la del 45– lo considerará como un "frustrado intento de interpretación de la ciudad, en base a la enumeración, el abigarramiento y el contraste" –2–. No deja de ser una paradoja que el reproche vaya dirigido a una serie de recursos que, con justicia, marcan la singular originalidad de Pérez Gadea y que, por momentos, anticipa en varios años un modo de literatura visionaria que se inaugurará en plena eclosión beatnik con Ginsberg y Kerouac en los Estados Unidos. Como bien observa Amir Hamed, "en sus momentos fuertes, el lenguaje poético trabaja como una especie de agujero negro que succiona la materialidad de la lengua de su época y, por consiguiente, encuentra en su vigor el desamparo: los textos en que se almacena el lenguaje se cierran sobre sí mismos y deben esperar para ser recuperados" –3–. Ejercitar esa plausible recuperación es lo que motiva las digresiones de este trabajo.

El desarrollo de Homo-Ciudad corresponde al de un poema único, en apariencia lineal, cuya temática constante es la ciudad entendida como "atopía", esto es, como un estado vital más que como una situación física concreta por la que se plantea un pleito entre el individuo y una circunstancia marginalizadora, compleja, opresiva en tanto que maquinal, evidenciándose de un modo perifrástico el hecho de que la capital Montevideo –nunca mencionada, pero sí reconocible– conforma la articulación traumática del pasaje a una modernidad que no puede ocultar su condición de periférica. "Un gozne chirriante que es el eje fundante de la poesía uruguaya del siglo XX y, como se verá, el margen en el cual, desde el inicio de la República, refractan los ideologemas más fuertes que han construido el territorio y la cultura. Monte-

video parece funcionar, no como un lugar continentador, sino como una barra separante, como un margen o línea que, de por sí, los exilia" –4–. En este caso, un exilio que se manifiesta bajo la forma más bastardeada del flâneur, la del desocupado o sobreviviente, para quien el paisaje urbano en la intimidad de su diseño sólo se abre ante un recorrido a pie que, en un límite metafísico, calcaría o copiaría la espesura imagética que el trazo de Pérez Gadea propone a modo de catábasis:

Cuando el viento del otoño rodea al mar para arrancarle
Sus últimas hojas verdes,
Y las liras de los árboles se cruzan
Y preludian las sinfonías de las lindes esféricas
Anegadas por los estertores rojizos del poniente;
Cuando con una espiga madura terciada sobre la frente
La vegetación submarina florece,
Entonces, como un pulpo recién amanecido entre la niebla,
Esplende,
La ciudad; las calles de tiza, las luces fosfóricas,
Los grises callejones
Con olor a entrada submarina,
Los escaparates de luz artificial –paraíso de maniquíes verdes–
Y el hondo abismo de las calles, parece
Un infierno geométrico, con un Dante que sale con paraguas y
con lentes.

La referencia intertextual epónima al autor de la Divina Comedia no es, obviamente, gratuita. El descenso hacia ese infierno apenas laicizado –mediante la cual la enunciación lírica intercede entre las procedencias bíblicas y las de la cultura de masas, así como las del arte figurativo y lo hermético– advierte una exhumación lúcida de lo informe que se exhibe en la obscenidad de lo hiperreal, una implosión ontológica donde se lleva a cabo un combate de connotaciones oximorónicas: la de una voz que ob-

serva y juzga, y la de una cotidianeidad enrarecida que lo sumerge y lo transforma en aquello que es juzgado, a partir de una travesía que se lleva a cabo

Con una bolsa a cuestas
Cargada de miradas, de palabras, consagración y gritos.
Como si la tierra fuera un planeta de cuero, un neumático viejo,

y que recoge

En paños verónicos su rostro picassiano,
Su horrenda radiografía.

Tomando en préstamo algunos elementos del deconstruccionismo, podríamos subir la apuesta afirmando que si el texto construye un espacio semántico que organiza a la vez que desorganiza, en la obra de Pérez Gadea la lectura de la ciudad articula a su vez una escritura de la diferencia que constituye también al cuerpo deambulante como un texto. De hecho, para Derrida –5–, esta "diferencia" se referiría a una gramática de la "différance" (o sea, lo que no puede simbolizarse porque desborda la representación) que media con la realidad a través de lo que se escribe. Así, el trazo marcado por la errancia no borra las oposiciones binarias entre lo nómade y lo sedentario, sino que indica la posibilidad de una escritura corporal que se "desvía" de cierta escritura "inmóvil". Es la différance del "detour" que destaca un movimiento en que los términos opuestos dependen el uno del otro en una suerte de violencia dialéctica que, sin ánimos de idealizar esta "marginalidad" y "heterogeneidad" de la producción de Pérez Gadea, le permite a través de su flexibilidad convertirse en un archivo de los 'peligros' de la nueva experiencia urbana; una puesta en orden de lo real en cuanto paralaje, aún inclasificado por un conjunto de 'saberes' instituidos. Claro está que esa

flexibilidad tiene que ver con cierta atmósfera de indefinición discursiva que va a caballo entre la crónica, la viñeta, el onirismo desorbitado, y el mitema, encontrándose mano a mano para denunciar y reclamar una territorialización de una subjetividad quebrada por una modernización fallida y que, a su vez, se intenta transformar en tachadura:

He caminado calles;
He visto los hombres de espaldas rotas,
Llorando un agrio jugo de calcetines;
He caminado calles…
Como un Diógenes en busca de sí mismo,
Aprendiendo nomenclaturas de rigor;
Tendido sobre las calles he visto:
El taladro, el hombre de la máscara que suelda los rieles,
El profesor de física desterrado a su dominio teórico,
En su feudo de números y olvidos.
He caminado calles,
A lento paso,
En lentos Corpus Cristis, cantando misereres,
En mitines comunistas,
He caminado calles.
Solo, o con compañía.
Con música tétrica de fagot en los oídos,
Hacia glorietas rotas de polvo suspendido,
He caminado calles.
El cielo de bromuro con dibujos de tiza
Y tejados rosados de vago anacronismo.
He caminado calles.
He caminado calles con el siete de corazón,
El ocho del hígado,
Buscando mi número pitagórico originario en el polvo del camino.

Vale recordar que la preelaboración de Homo-Ciudad tiene que ver con su condición de “urgencia” –acertadamente desta-

cada por Jesualdo en el prólogo–, que implica en la mayor parte de los casos un llamado a la conciencia social en el presente y que se vincula, desde un punto de vista retórico, a esa imprecisión estructural anotada por sus críticos. Allí están el uso torrencial del verso libre que se alterna, de forma intermitente, con algunas secuencias de rima asonantada y fraseos que remiten al dos por cuatro del tango –paralelo a la prosodia del be-bop de Kerouac, cuya correlación está signada por el monólogo de la conciencia, expresado en forma de brochazos y al cual se le niega casi toda forma de revisión y corrección–, su ida y vuelta de la expansión a la síntesis, de la tragicidad al juego y la ironía. Es de observar que tal imprecisión no interesa tanto definirla como recobrarla, ya que en sus espacios de tensión –referencialidad/ficción, subjetividad/objetividad– es donde se configura una forma de desplazamiento de cualquier centro de atención provisional. Estas nuevas articulaciones, que se pueden recorrer en diversas direcciones no sólo sucesivas sino simultáneas, no admiten una sola categorización, sino las más variadas: antipoesía, automatismo, pastiche, reflexión filosófica, meditación esotérica, lo que nos lleva a un activo cuestionamiento de las nociones tradicionales de narratividad, univocidad y linealidad vigentes desde los tipos móviles de Gutenberg.

Aceptando esta forma de acecho a la obra de Pérez Gadea, nos podemos permitir, con alguna distancia, otra conexión con la obra de un integrante más de la generación beat, William Burroughs, en la que el sujeto se encuentra manipulado y transformado por los procesos de contagio. Para el autor de El almuerzo desnudo, el lenguaje es un virus que se reproduce con gran facilidad y condiciona cualquier actividad humana, dando cuenta de su intoxicada naturaleza, mientras que la escena de escritura de Gadea deviene metástasis, una entidad tentacular que sólo puede generar a cada paso –al igual que los sueños de la razón– un muestrario teratológico maximalizado.

Otra vez el pulpo de mi inconsciente sale de sus aguas grises.
Extiende sus tentáculos para atrapar los gorriones que huyen
por el celeste,
Para introducir sus gusanos,
Por los sótanos, por los túneles anegados de batracios.
Me veo en el cuarto de baño de mi casa desesperado,
Haciendo esfuerzos por sustraerme de su fatal influjo.
(...)
Pero el pulpo no piensa, no respira, no ama:
Toca enchufes y risas, huele el clavel del aire.
Se pasea por los zapatos de las multitudes,
Tantea las paredes resbalosas por donde bajan ciertas
hormigas, ciertos ejércitos marcianos,
Ciertos hombres con tenaza y rastrillos,
Ciertos limpiadores de ventanas
Con cinturón de goma y cara de trapecios,
Con gestos acrobáticos, mirar el hondo abismo de líneas
encontradas.
Ve mujeres de torturadas cabezas, con gusanos de papel;
Ve madres amarillas rezar a un dios diminuto que ve el niño
con ojos agonizantes.
Oye palabras terribles vertidas como venenos en los auriculares,
Oye los dientes de las polillas comiendo el cadáver del traje,
Oye los requiebros amorosos de los maniquíes a la luz de las
lámparas;
Interpreta la telegrafía de las estrellas y el balbuceo de la
espuma
Y la sinfonía de los grillos y el contrapunto de los sapos.
Ve ciertos fotógrafos grises meterse en los espejos,
Ciertas imágenes salir de los espejos, desperezándose.
El pulpo huele la rosa marrón que dejó el cigarro;
Huele, tacta, piensa con la araña blanca de su encéfalo,
Con sus sensitivos tentáculos trepa, repta, salta, se arrastra
y baila.

Y en cuanto los textos de Burroughs y Gadea pueden proliferar sin principio ni fin como una plaga, reproducirse y alargar en sentidos imprevisibles, también se los puede ver como el producto de una hibridación de muy diversos registros que no entran precisamente en consonancia con una evolución literaria tradicional. Sus diferentes elementos ignoran la progresión de un marco narracional y terminan por dislocar las pautas temporales, su coexistencia espacial, su significado. Desde este punto de vista, William Burroughs y Pérez Gadea vienen a ser los precursores de la deriva, una especie de mapa de peregrinaciones en el que los lugares sagrados se han reemplazado con experiencias dromoliterarias, deudoras –en el caso del autor uruguayo– de Rimbaud y García Lorca, Lautréamont y Maiacowski: una verdadera ciencia de la psicotopografía.

Ahora bien, en una cartografía hay trayectos, trayectividad. Y esa misma trayectividad no consiste en una unilinealidad vital habitada por un Yo autárquico ni tampoco en un conjunto concatenado y lógico de hechos. La ideología de la modernidad había diseminado una cartografía –simbólica o literal en sus realizaciones– cuyas coordenadas se encontraban estrechamente vinculadas a paradigmas dualísticos generadores de exclusión-considerándolos como sinónimos, tales como sí mismo/el otro, interior/exterior. El trazo de Homo-Ciudad pone en jaque esa postura y muestra esa trayectividad que mencionáramos con la migración de aquello que era periférico al centro y la descentralización del centro a través de la nueva ciudadanía de las vidrieras de comercio y la lógica del desclasado –procedente del interior y de un mundo rural en descomposición, que se afantasma en una suerte de idealización rousseauniana apenas posible de sostener–, cuyos hábitos culturales subvierten la panóptica legitimante de un orden establecido:

Y las ciudades crecen a despecho de ciertos ediles,
De ciertos diputados doctorados en leyes,

De ciertos hombres que hablan en inglés y van a la ruleta.
Para ellos la ciudad no son expendios de leche llenos de gente,
Ni son cobertizos de caballos color hambre y hueso.
Se olvidan del viejo de largos bigotes teñidos de nicotina
Que, junto al fogón, ensimismado, toma el mate con gusto a naturaleza.
Se olvidan de la madre que tiene en sus caderas un racimo de hijos desgreñados.
Se olvidan del terrón de tierra aplastado por mil leguas de cielo.
Para ellos la ciudad es una fuente de carnaval,
Lanzando a los aires serpentinas y blancos pierrots heridos de muerte.
Para ellos las cabezas de los hombres son fichas puestas sobre un trece colorado.
Qué saben ellos de los centésimos puestos en alcancías
De las discusiones en el almacén y en la peluquería,
Del fin del mes, con los bolsillos hasta los forros, secos.
Del padre que le da con el cinto vacío, un golpe de impotencia al hijo.
El presidente y sus ministros se juntan para reírse de las caricaturas que les hacen,
Y jugar a la prenda perdida, diciendo: "acá frío, acá caliente".

Se vuelve inevitable pensar en una forma de resquebrajamiento –o de inversión especular– del arielismo que José Enrique Rodó impuso sobre nuestro imaginario sociocultural. Según Susana Draper, "el Ariel es, en casi toda su extensión, la búsqueda de una ciudad, su planificación, entendiendo ciudad en su relación con la polis, es decir, con los conceptos de ciudadanía, educacióny cultura. La búsqueda de un modelo de ciudad perfecta a imitar en el futuro (ciudad que se idealiza en una educada mirada al mundo griego) terminó dando nombre a lo que fue, décadas después, el mito de la culta Montevideo como la Atenas del Plata. Al analizar el abordaje aristocrático de Renán, Rodó se separa

de éste, y la planificación de la ciudad ideal entra en resonancias con La República o El Estado de Platón, donde se medita sobre la democracia a partir de la administración de un tipo de arte y de un programa educativo. La ciudad remite, entonces, a la planificación de un Estado ideal para quien escribe y a la forma ciudad se le agregan toda una serie de contenidos que le son inseparables: una educación y una proyección cultural que hacen de la democracia y la justicia, el entramado de la subjetividad del ciudadano. La utopía de Ariel como proyecto ideal de un futuro nacido en la escritura, habla de su presente a contrapelo, como materia indomable (multitud o muchedumbre inculta, casta política caótica de la que el autor se separa) que podrá ser transformada si se hace un lugar para el espíritu" –6–. Faltaría agregar que estos aspectos es lo que también hace de la obra cumbre de José Enrique Rodó un texto paranoico. Ciertamente, es utópico porque se inscribe en el programa filosófico moderno que desde Hegel busca convertir gradualmente la sustancia (la masa) en sujeto; lo de paranoico porque testimonia las angustias de una élite letrada que se siente amenazada por los triunfos mediáticos de una neocolonización inmigratoria con aspiraciones demoplutocráticas. Frente a la racionalización utilitaria y masificadora, el manifiesto de Rodó se impone como una propuesta de redención por la letra. Pero la maniobra supone delimitar, partiendo de la escritura, lo humano y lo bestial, Ariel y Calibán, el sujeto estético y el hombre masa. En este sentido el texto de Rodó quiere funcionar como un mecanismo de (re)producir humanidad, una "máquina antropológica", mientras que Homo-Ciudad es ideologemático, promueve una otredad que dispone de un texto fracturado y lleno de rarezas o irregularidades formales que obedece así a un proyecto paralelo de interpretación y agonística; un acto escritural alegórico (y nocturno, frente al meridianismo del que hicieron gala sus compañeros mayores de generación: calibánico) de un conflicto entre el sujeto productor

y su potencial pero improbable lectorado:

Yo mismo desde mi pieza de pensión hablo a mis conciudadanos,
A mis amados vecinos. Les recuerdo las golondrinas que solían
hacer sus nidos
Tras los cuadros de los antepasados.
Les recuerdo la noche que está cayendo sobre el campo,
Con la Cruz del Sur, iluminando como candelabros,
Con sus focos en triángulo. Pero nadie me escucha:
Yo veo un viejo construir mil veces el mismo solitario,
Barajar los naipes y añorar las carrozas
En que paseó su mocedad y sus bigotes.
Yo veo los ingenieros asesinar la rosa con un compás,
Los veo enredados en sus esferas,
En el movimiento aparente y real del sol,
Marchando con Aries a cambiar las estaciones.
Veo legiones de jóvenes con escuadras y tizas,
Ir a esquematizar el perfume del bosque,
A encontrarle al amor su ley física con líneas trigonométricas,
A desenterrar el dinosaurio caído en las montañas.
Y yo les grito acongojado: ¡Salud! con todas las banderas de mi
risa.
Pero hay algo que entristece como un barco de vela
Que se va por el mar del tiempo;
Algo que nos hace pensar en Virgilio;
En las ovejas de nuestros insomnios,
Trocadas en autos de líneas aerodinámicas.

La “pieza de pensión” desde donde se proyecta la voz lírica bien puede ser una metáfora guiada por la figura de lo residual (el desocupado, el ambulante, el fronterizo), y bajo el signo de un contraespíritu que relata, de forma permanente, el retorno efectivo –o la simple presencia– de esa alteridad en un mundo concebido en función de su supresión, en función de un todavía-

no consciente que anuncia la declinación del ser bajo la premisa de lo nuevo, lo definitivo y lo último. Como ese

Día en que la tierra tenga forro de hierro
Y al hombre se le exhiba en una especie de acuario.

Ante una modernidad que funciona como un interdicto de tintes apocalípticos y que provoca –paradojalmente– una suspensión tecnocrática de la historia, haciendo que el sujeto pase por un proceso de musealización paralizante, Homo-Ciudad se instaurará, entonces, como una puesta en acción de una pragmática del lenguaje. Si para Foucault –7–, el poder está implícito en el discurso y se ejerce en el decir, Pérez Gadea intentará instintivamente poner en cuestión la estructura dialógica circunscrita al orden monológico del discurso mismo, una actancia testimonial que se manifiesta en cuanto intervención inventiva y cuyo resultado es una elisión y una transmutación lingüística de todo referente externo. Y puesto que ya no le cabría negar esa condición, la vastedad demoledora de este libro-poema se afirma trágicamente en una función crítica para sobrevivir en una región de permanente catástrofe. Quizá por eso sea lícito decir –a modo de cierre– que, en el marco de la literatura uruguaya, la atopía encuentra aquí a su primer poeta.

BIBLIOGRAFÍA

Historia de la literatura uruguaya. Tomo II: una literatura en movimiento. Dirección de Heber Raviolo y Pablo Rocca. Véase el capítulo La poesía en los años cuarenta, de Wilfredo Penco. Editorial Banda Oriental, 1996.

Saúl Pérez Gadea: El ángel con cabeza de medusa, de Washington Benavides. Diario Crítica, Montevideo, nº 3, octubre-noviembre de 1985.

Orientales: Uruguay a través de su poesía. Parte I, de Amir Hamed. Véase el sitio electrónico Henciclopedia: http://www.henciclopedia.org.uy/autores/ Hamed/Orientales1.html

ídem

La escritura y la diferencia, de Jacques Derrida (traducción de P. Peñalver). Editorial Anthropos, Madrid, 1989.

Cartografías de una ciudad pos-letrada: La República de Platón (Uruguay, 1993-1995), parte II, de Susana Draper. Véase el texto completo en el sitio electrónico Henciclopedia:http://www.henciclopdia.org.uy/autores/Draper/Cartografias2.html

Microfísica del poder, de Michel Foucault. Ediciones de La Piqueta, España, 1991

Alfredo Zitarrosa: imaginario y transfiguración poética en Guitarra Negra

I

A raíz de la antigua poesía griega, Jaeger observaba que la misma "no nos ofrece simplemente un fragmento cualquiera de la realidad, sino un escorzo de la existencia elegido y considerado en relación con un ideal determinado" –1–. Tal planteo, más allá de la aparente incongruencia de la cita, puede ser verificado en Guitarra Negra, de Alfredo Zitarrosa: leerlo y escucharlo es reconfigurar un imaginario, eso que Castoriadis ha definido como "creación incesante y esencialmente indeterminada (social, histórica y psíquica) de figuras, formas, imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de alguna cosa. Lo que llamamos realidad y racionalidad son obras de ello" –2–. También el otorgar esa voz de otro a un conjunto de prácticas que constituyen la actualización de la memoria y sus grafías.

Esto nos lleva a advertir, entonces, que la construcción de sentido en la música, y en especial de la música popular contemporánea, no es un problema de estructuras, de signos y significados, sino que se desprende de su movilización en los textos, de la entrada del problema del sujeto. No en vano la noción de texto musical tiene mucho que ver con un tipo de investigación diferente en el lenguaje: no le interesa su carácter utilitario, sino mostrarse como un lugar donde los lenguajes se movilizan y se

trabajan, más cercano, por lo tanto, a la "parole" que a la "langue" (en la famosa distinción lingüística de Saussure). O sea, en lugar de un sistema preconcebido en que convergen las interpretaciones, el texto es un espacio que se abre a la experiencia de su actualización, a su conexión con otros textos, al reconocimiento de los discursos que, guiando por su interior el deseo de un sujeto que trata de reconocerse, funda el proceso de enunciación. En definitiva, no se trata de un problema de significado de estas músicas, de estas canciones, sino del sentido que construyen.

Guitarra Negra tiene, por lo tanto, ese valor extrínseco que remarca un juego de alusión y elusión con sus valores propiamente estéticos y que radica, no sólo en la biografía del autor o las biografías y realidades de los referentes que cuestiona, sino en esa masa discursiva que la sociedad produce y alberga. Este "valor" ingresa al texto literario, se vuelve materia literaria, en la medida que es "llamado" por éste a veces de modo muy sutil. En este caso, surge una interacción y una convivencia que pasa por una diferenciación implícita, "callada", la cual sólo puede ser descubierta poniéndola "en situación" para detectar así lo que es necesario conocer de Zitarrosa: la búsqueda de un decir que lo integre al entorno del que fue separado por el exilio, su aprehensión a través de imágenes fuertemente localistas; y el uso de registros que hacen adoptar una forma de soliloquio épico / lírico, ya sea por la exaltación y amplificación de un momento histórico –con el acento puesto en la reparación social–, ya sea porque sintetiza la resonancia emocional sometida a un proceso de oralización. No por casualidad la primera parte del poema (o "Introducción", según la división establecida por Estrázulas –3–) está escrito en versos prosemáticos que condensan la evocación del significante "guitarra", representativo de lo identitario, y en el que se define –simbólicamente– una no dicotomía entre lo culto y lo popular. Esto evita cualquier señal de purismo, permitiendo a su vez una fusión dialéctica que admite

la coexistencia de todos los elementos que la han gestado, sosteniéndose como referentes recíprocos "en la comunión del canto y del posible encuentro". Ubicándonos en esa noción de pertenencia, la proyección de la afectividad resultante de esa síntesis se descubre en la acumulación reiterativa (más precisamente anafórica) de preguntas retóricas que constituyen la base sintáctica del poema:

> Cómo traspasarte mis hombres y mujeres queridos, guitarra; mis amores ajenos, mi certeza de amarte como pocos... Cómo entregarte todos esos nombres y esa sangre, sin inundar tu corazón de sombras, de temblores y muerte, de ceniza, de soledad y rabia, de silencio, de lágrimas idiotas...

Ya que tal gramática revela un contexto discursivo, leído como "espacio de desconcierto" (des-con-cierto, es decir: ausencia de certezas comunes), es lógico esperar que se construya un espacio delimitado, volviendo inteligibles las imágenes contenidas. Se trata de un texto –o un conjunto de ellos– que no es, ciertamente, neutro con respecto a ese contexto dador de sentido; en el "encierro" promovido por ese espacio, además de utilizar los discursos del medio para construir otro lugar que los vuelva reconocibles, se lo metaforiza en la imagen principal que recorre toda esta producción y que pone de relieve la aventura vital de la que protagoniza el hablante: el contemplarse inhallable, sumido en un proceso de inserción en la memoria colectiva –a través de una enumeración de significantes– y en donde otra versión de los hechos contempla su propia génesis.

> Hoy anduvo la muerte revisando mi abono del tranvía, mis amigos, sus nombres, las noches del café Montevideo, las encomiendas por la Onda

> con olor a estofado, revisando a mi padre, su Berreta, su Baldomir, revisando a mi madre, su hemiplejia, al Uruguay batllista, a Arístides querido, a mis anarcos queridos bajo bandera, bajo mortaja, bajo vinos y versos interminables... Hoy anduvo la muerte revisando los ruidos del teléfono, distintos bajo los dedos índices, las fotos, el termómetro, los muertos y los vivos, los pálidos fantasmas que me habitan, sus pies y manos múltiples, sus ojos y sus dientes, bajo sospecha de subversión... Y no halló nada... No pudo hallar a Batlle, ni a mi padre ni a mi madre, ni a Marx, ni a Arístides, ni a Lenin, ni al Príncipe Kropotkin, ni al Uruguay ni a nadie... Ni a los muertos Fernández más recientes... A mí tampoco me encontró.

André Brink propone que no es el pasado en cuanto tal lo que produce el presente o plantea las condiciones del futuro, sino el modo en que lo pensamos. O de manera más pertinente, el modo en que lo manejamos en el lenguaje –4–. El hecho de que el poema esté cruzado por la presencia casi obsesiva de la reticencia es una muestra elocuente. Si concebimos la tensión entre el "discurso autorizado" y su implícita interdicción como acontecimiento determinado por los modelos interpretativos que el audio/lector haga valer, la lectura se define como única producción verbal posible para un texto de otro modo inexistente como discurso histórico. Nos encontramos con la irrupción subjetivista del que enuncia, haciendo de ella una dimensión corporeizante de la vivencia colectiva. Y si el silencio escritural en parte se debe a "la finitud espacial del discurso", recuérdese que toda palabra autorizada pre(e)scribe un silencio que permite la existencia de un discurso alternativo: la otredad suprimida por su interesada mitologización. La reticencia, el silencio, se halla, sobre todo, inscripto en la opacidad del signo verbal, la

que impide concretizar un referente fuera del marco de percepción del que detenta –centralizadamente– las claves interpretativas del acontecer histórico. El silencio es lo que produce la voz del lector. La interdicción genera la interdicción. Si existe un lugar en el discurso para la voz histórica, ese lugar es su silencio, trascrito en la utilización gráfica de los puntos suspensivos.

Ahora bien, "en Uruguay, toda la restauración que siguió a la dictadura consistió, en gran medida, en hacer las cosas legibles y no necesariamente escribibles. Esta legilibilidad era un a priori de toda escritura: escritura puesta al servicio de un tipo de lectura que llamaré lineal. La lectura lineal me envía al significado, al referente, a la realidad, al sujeto, a la fábula, a la disciplina, a la ciencia, a la tradición, al pasado legitimante" –5–. En otras palabras, a una cancelación del discurso en la metafísica de la referencia, en las ontologías formales y las lógicas, en los Sujetos Trascendentales. Guitarra Negra, grabado en 1986, se adhiere a esta premisa. Veamos: el sujeto moderno –en tanto sujeto– piensa y, porque piensa, existe: a través del pensamiento el sujeto garantiza su experiencia objetiva del mundo, un mundo que puede y debe ser decodificado. Los otros, reunidos bajo la también moderna noción de "pueblo" –y que en el texto zitarrosiano es mencionado siete veces–, formarán asimismo parte de aquello que puede transformarse a partir de ese proceso de decodificación. Sólo que, en este caso, hablamos de la decodificación surgida desde la adhesión a los movimientos contestatarios y de fuerte efectismo opositor. Por otro lado, recordemos también que el "pueblo", en el hiato marcado por una política fuertemente represiva aún a fines de los ochenta, había sido sometido a un proceso de monumentalización desde la praxis y el discurso del régimen militar, doctrina de la seguridad nacional mediante. Es esto lo que hace a nuestro poema en prosa ubicable desde un frente de combate, sabiéndose de antemano que "los actos de lenguaje se derivan de una agonística general" –6–. Asistimos a

un enfrentamiento en el que se decide el lugar que ocuparán esas versiones y de quienes la sustentan, enfrentamiento –traumático– dado en un plano alegórico entre el marronero y la frente "for export" de la res sacrificada.

II

Reubicar la metáfora heideggeriana de "La casa" como lenguaje –en el siguiente ejemplo– remite a un centro en el que el hablante erige su voz y patenta una mirada:

> Mi corazón está mejor situado que mi casa... Mi casa, más cercada que mi barrio... Mi barrio, cercado por mi pueblo... En mi barrio vive el Presidente, cercado por un muro casi derrumbado...

A partir del último enunciado, la anadiplosis –o sus concatenaciones– conoce el término de una ramificación creciente en la simulación de un palimpsesto. El poder (o sus previsibles distorsiones) se entroniza ante/con/sobre las ruinas de lo que la cimentó como quien imprime un texto sobre los borrones de otro texto. Si se quiere, una especie de subsuelo cultural que se presta a dos interpretaciones complementarias: la de un derrumbe en acto (la dictadura misma) y la de una reconstrucción en potencia (la democracia). Sobre esta última es donde se inscribe el enclave indagatorio como "escena de escritura" por parte de Zitarrosa.

Según Michel de Certeau, la escritura aparece como el símbolo de una sociedad capaz de controlar el espacio que ella misma se ha dado, de sustituir la oscuridad del cuerpo vivido con el enunciado de un querer saber o de un querer dominar al cuerpo,

de transformar la tradición recibida en un texto producido; en resumen, de convertirse en página en blanco, que ella misma pueda llenar. Práctica ambiciosa, activa, ligada al establecimiento continuo de campos propios, donde se inscribe una voluntad en términos de razón. A esta práctica no le interesa una verdad oculta que sea preciso encontrar, se constituye en un símbolo por la relación que existe entre un nuevo intersticio entresacado del tiempo y un modus operandi que fabrica guiones capaces de organizar prácticamente un discurso que sea comprensible –a todo esto se le llamaría hacer historia –7–. Hasta ahora, inseparable del destino de la escritura en el Occidente moderno y contemporáneo, lo historiográfico conserva, sin embargo, la particularidad de captar la creación escrituraria en su relación con los elementos que recibe, de operar en el sitio donde lo dado debe ser transformado en construido; de construir representaciones con material del pasado, de situarse finalmente en la frontera del presente donde es necesario convertir simultáneamente la tradición en un pasado (excluirla), y no perder nada de ella (explotarla con métodos nuevos). El "hacer historia" se apoya, así, en un poder político que crea un lugar propio donde un querer puede y debe escribir (construir) un sistema (una razón que organiza prácticas). De allí que los escombros de un muro planteen la necesidad de re-escribir, reconstruir, la película protectora de un mecanismo que, por funcionalidad, pone en marcha los sueños de la nación. No su negación, la pesadilla.

Frente a esta pretensión de neto corte mesiánico, la devastación dejada por el período de facto se aparece como el Gran Obstáculo para lograr una nueva definición de país y pertenencia. La dictadura –concebida como enforcement de la lógica del capitalismo en su fase transnacional– es al fin y al cabo la culminación de las contradicciones de ciertos relatos desarrollistas latinoamericanos, en su impulso a la vez populista y excluyente. El golpe de estado implicó, además de una interrupción institu-

cional, un “golpe a la representación” que invalida y trastoca las narrativas que constituyen la nación-Estado uruguaya como “comunidad imaginada”. También la paradoja de lo que ha sido la transición y sus imposibilidades: el discurso oficial impuso la reposición en un lugar hegemónico de los tropos “modernos” de la continuidad, la totalidad y la reconciliación como manera de negar el lugar que aun hoy ocupan en el Uruguay los pactos de la dictadura después de la dictadura. Por eso es dable ver, en la violencia del Estado, una de esas fracturas a partir de las cuales se fragmentan y redefinen los imaginarios sociales. Ciertas metáforas corporales como el dolor, el desgarramiento, la marca de la tortura, el amordazamiento, sirven para anclar un discurso desvertebrado por el terror, y para resistir los borramientos que la “posdictadura” supone, y que ese tránsito exige como precio y prenda de la “democracia”:

> Y dice más mi hermano el otro Enrique, en Praga: Dice que amarte con certeza, (guitarra), hacerte enteramente hembra, darte lo que de vida tengan mis urgencias será amar más y más a Jaime; amarlo, más de veras... Por su alma, su propio perro mordedor bajo el garrote, el cable, el puñetazo, la bolsa de arpillera, el plantón y el insulto... Sino con hambre y Rita y José Luis, con Gerardo y Raúl y Rosa y Sara y Mauricio... Y por todos nuestros muertos...

El nombre, y en particular el nombre de cada uno de los exiliados, de cada uno de los desaparecidos, se centra en su propia tachadura, al igual que la inscripción formularia de una cruz. Y al ser cruz, convoca la espectralidad reinante de los que fueron triturados por lo que devino inmediatamente el quiebre militar. Nelly Richard, analizando algunas expresiones artísticas durante

el período transicional en Chile, concluye que fue de tal calibre la concentración de memoria bloqueada e invisibilizada en la "zona de acumulación de lo no-dicho" que lo reprimido retornó, lo invisible se hizo visible y la memoria sujetada se liberó. De ahí, arguye, la necesidad de relatos que luchen contra la invisibilidad, que busquen romper con las consignas del olvido, que pongan a los detenidos-desaparecidos en escena, que restituyan la "notoriedad de presencia que les robó la técnica de la desaparición", que logren que ocupen el sitio que les fue negado, que reivindiquen, en fin, su identidad corrigiendo "la violencia desindividualizadora de la desaparición". Trabajo duro, concluye Richard; consiste nada menos que en "rearticular una política de la traza donde lo borrado de la representación, lo sumergido en lo irrepresentable, haga sombra en medio de tanta visibilidad satisfecha" –8–. Hacer visible lo invisible, pues. En otros términos, el nombre de cada uno de los exiliados, de cada uno de los desaparecidos en Guitarra Negra, hace que quede en evidencia un pasado que no es un tiempo irreversiblemente detenido y congelado en el recuerdo según el modo de lo ya sido. Es un campo de citas atravesado por voluntades oficiales de tradición y linealidad aséptica pero, al mismo tiempo, por discontinuidades y cortes que frustran cualquier deseo unificante de un tiempo homogéneo. Para desatar ese nudo de temporalidades en discordia, el yo lírico genera un desplazamiento de la importancia hacia el tiempo presente:

> Hoy dejaré las puertas y las ventanas de mi casa, abiertas... Y la noche entrará por todas las ventanas de mi casa, por todas las ventanas de todo el barrio, por todas las ventanas de todos los cuarteles y de todas las cárceles, por todas las ventanas de los hospitales... La noche entrará, cabeceando, saltará para adentro, sombra a sombra a la luz del farol...

> Y se echará en el piso como un perro... Y aguardará hasta la madrugada... Hoy... Dejaré las puertas y las ventanas de mi casa, abiertas, para siempre...

Ese “hoy” que deja a la casa, al lenguaje, abierta a la contingencia y a las fracciones de experiencia que no pueden ser verbalizables en el idioma que sobrevivió a la catástrofe del sentido (la noche), pasa a ser digno de consideración en función de su proyección hacia el futuro, a la sutura y a la gesta reparatoria. Si la revalorización del pasado no surge ya desde una lectura mítica, sino desde una comparación secularizada entre el hombre antiguo y el hombre nuevo, todo sucede entonces en el tiempo profano, en el acontecer, y la Modernidad se asienta sobre la rotunda novedad de la historia como valor supremo. Novedad como signo alentador, positivo, prometeico. Para Kant, el sentido de la historia es la liberación del hombre, la libertad humana. Para Hegel es la razón, fuerza suprema de la nueva subjetividad histórica, el camino hacia la verdad, hacia la certeza y el porqué de lo histórico. La historia será la historia de esta conciencia. Es la razón como único concepto unitario frente a la multiplicidad del mundo, frente a la multiplicidad de las cosas. El lugar desde donde se piensa el mundo histórico es ese lugar dialéctico, contradictorio, totalizante, que es la razón, que concentra y define la multiplicidad de lo real, el sentido del pasado, la conformación de un futuro mejor. De allí el optimismo que se transparenta a través de claves mitificadas como las que se pueden observar en la siguiente cita de Guitarra Negra:

> Siento que hay un sitio para mí en la fila, que se ve ese vacío, que hay una respiración que falta, que defraudo una espera... Falta mi cara en la gráfica del pueblo, mi voz en la consigna, en el canto, en la pasión de andar, mis piernas en la

> marcha, mis zapatos hollando el polvo… Los ojos míos en la contemplación del mañana… Mis manos en la bandera, en el martillo, en la guitarra, mi lengua en el idioma de todos, el gesto de mi cara en la honda preocupación de mis hermanos.

Claro está que tal optimismo no oculta, en su enumeración de significantes, una distancia que ha de ser aniquilada: la del yo lírico en relación al qué o a quién se dirige. Para eso se apela –en términos retóricos– a un ethos militante que nos devuelve a un conjunto de trazos previos en el que se inscribe una red de tópicos y filiaciones históricas. Este ethos resulta ser la operación discursiva de una interpelación subjetivante (en el sentido althusseriano), la puesta en escena de un llamado que a su vez es una respuesta cuyo fundamento es la propia "biografía ejemplar" de Alfredo Zitarrosa en cuanto músico comprometido y co-fundador del Frente Amplio, quien propone su enunciación como el espacio imaginario especular de una militancia que "llega" desde el destierro con sus ideales y convicciones intactas. Como puede verse, en este dispositivo de enunciación, el militante de ayer es el que busca la refundación del hoy a partir de sus huecos y fracturas. Pero también es el que construye un colectivo de identificación que establece un lazo simbólico de simetría con los "otros" que, al igual que "él", son convocados a una participación transformadora. En este sentido, Guitarra Negra cumple la función concientizadora de una narración de urgencia. Una narración cuyo sujeto habla, vivencialmente, desde zonas de exclusión y represión sociales depositarias de la verdad ético-simbólica del desgarro comunitario, de la remitificación de lo nacional-popular como rasgo absolutizador de una conciencia homogénea de clase y nación, así como del fundamentalismo mesiánico de las utopías.

Obviamente, el enfoque de este breve estudio no trata de instalar al autor en un intento de "schillerización", tal como lo

entendía Engels. Fiel al legado estético marxista –que prevaleció en el cancionero popular de los 60/70–, Zitarrosa elabora la temática analizada aquí bajo la forma de su agonística implícita, y no precisamente bajo la forma retórica de la exposición discursiva; de ser esto último, tan sólo lograría descarnar su bagaje ideológico en relación a su contexto. Se acudiría a una forma del contenido que sustituyera a la riqueza de su materia (haciendo privar lo ideal por sobre lo real), dejando a la ideología en la superficie del objeto artístico y no en la función organizadora del mismo, como efectuación de la ideología, como la práctica que exige la propia instrumentalidad (teórica y no pragmática) de esa ideología: o sea, lo cualitativo de la obra quedaría relegado a un segundo plano, debido a que sólo se busca la transmisión directa de un mensaje. No ajeno a estas consideraciones, Estrázulas retoma, desde uno de los diálogos mantenidos con Zitarrosa, la declaración reflexiva que el músico hizo sobre su propio arte: "La canción no ha de ser sólo un divertimiento. Por otro lado, siempre desdeñé aquello de el arte por el arte. Y eso fue lo que me sostuvo; me indicó a mí mismo que estaba haciendo algo positivo más allá del arte, pero dentro del arte, te diría..." (el subrayado es mío) –9–. Sin caer necesariamente en el panfleto, Guitarra Negra hace que lo mentado sólo muestre un mundo –o su representación– a cambio de suspender en ella la referencialidad propia del tópico descriptivo. Recuérdese que la enunciación metafórica puede mostrar con claridad los contornos de un acontecer histórico y resolver en sí misma la paradoja existente entre lo que es interpretación y realidad exterior –cuya amplitud circunscribe también lo fenomenológico–. La autorreferencialidad de tal tipo de enunciación no precisa criterios de veracidad vinculados con un material que nada nos dice en sí del pasado o del presente: sus puntos de contacto con lo existente en el campo del archivo sólo se exponen respecto a la sujeción, el acotamiento o el límite a la representación de una realidad alcanzada desde

la poética. Por eso, años después de que Guitarra Negra fuera grabado, revisar lo que fue ese discurso de la transición, asumir el "golpe a la lengua" (aquí, de nuevo, el cuerpo provee la metáfora) y reivindicar una práctica política basada en una tropología (una "política de la memoria"), probablemente ayude a pensar la ruptura radical del golpe, sin renovar las figuras totalizadoras (y potencialmente totalitarias) de la continuidad. De allí esa necesidad de armar enlaces simbólicos con la tradición para refamiliarizar el destinatario del poema con el legado cultural previo a la pérdida y remediar así los efectos del extrañamiento causados por el traumático surgimiento de lo desfigurado y lo irreconocible en el campo de visión social de la dictadura. Tal vez esta forma de revisionismo implique un pensamiento de lo otro que no renuncia a ver sus problemáticos compromisos con lo mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Paideia, de Werner Jaeger. Ediciones Fondo de Cultura Económica, Madrid. 1983.

Los dominios del hombre, de Cornelius Castoriadis. Ed. du Seuil, Paris. 1986.

Zitarrosa: cantar en uruguayo, de Enrique Estrázulas. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo. Número 27 de la 9ª Serie, 2004.

Citado por Susana Poch en su trabajo Aura de inicios, trazas de escrituras. Actas de independencia en América. Véase Derechos de memoria. Nación e independencia en América Latina, coordinado por Hugo Achugar. Ediciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Montevideo, 2003.

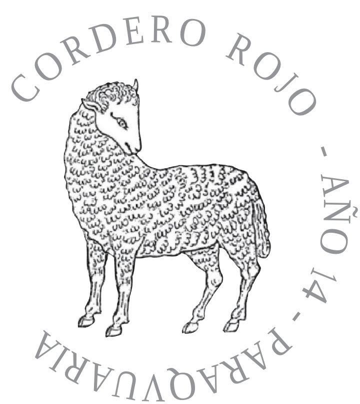
La línea mortal de la escritura, de Sandino Núñez. Artículo on line en: http://www.henciclopedia.org.uy

La condición del hombre posmoderno, de Jean-François Lyotard. Ediciones Cátedra, Madrid. 1987.

La escritura de la historia, de Michel de Certeau. Ediciones de la Universidad Iberoamericana, México. 1993.

Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas, de Nelly Richard. Revista Punto de Vista, n° 68, Buenos Aires.

Zitarrosa: cantar en uruguayo, de Enrique Estrázulas.


CORDERO ROJO - AÑO 14 - PARAQVARIA

ÍNDICE

Datos del Autor

Martín Palacio Gamboa